

Wilfried Floeck

Das spanische Theater am Übergang vom 20. zum 21. Jahrhundert¹

1. Theaterwesen

Der alte Slogan “España es diferente” – “Spanien ist anders”, mit dem das franquistische Spanien den europäischen Tourismus und mit ihm die dringend benötigten Devisen ins Land holen und gleichzeitig die kulturelle und ideologische Eigenständigkeit der Nation bewahren wollte (Floeck 1990: 3-17), hat im 21. Jahrhundert keine Gültigkeit mehr. Nach dem Tod Francos hat sich das Land – nach einem ersten vorsichtigen Abtasten seiner demokratischen Möglichkeiten in den Jahren der *transición* (1975–1982) – der Wirklichkeit Europas angenähert, wofür die Aufnahme in die politische Gemeinschaft der europäischen Staaten Anfang 1986 nur ein markantes Zeichen unter anderen darstellt. Spanien hat sich der Europäisierung und Globalisierung bereitwillig geöffnet. Das Land ist heute nicht nur durch ein stabiles demokratisches System gekennzeichnet; es wird darüber hinaus als europäischer Musterschüler angesehen, der sich die wichtigsten Merkmale der europäischen Politik und Kultur zu eigen gemacht hat.

Das gilt auch für das Theaterwesen und seine Entwicklung nach 1975. Unter Franco war es über weite Strecken privatwirtschaftlich organisiert und wurde in erster Linie als Ort einer mehr oder weniger anspruchsvollen Unterhaltung der bürgerlichen Mittelschichten betrachtet. Zudem war es durch eine rigide Zensur von jeder kritischen Darstellung der politischen und gesellschaftlichen Wirklichkeit des Landes abgeschnitten. Die Wirkung des gesellschaftskritischen Universitätstheaters und der aus ihm hervorgegangenen *Teatros Independientes* blieb selbst in den letzten Jahren des Regimes auf kleine Randgruppen beschränkt. Nach dem Erlass einer Verfassung und der Abschaffung der Zensur im Jahr 1978 begann die Regierung, vor allem seit der Machtübernahme durch die Sozialisten 1982, mit der Ausbildung einer neuen Theaterpolitik, die sich stark am französischen Vorbild orientierte. In Madrid begann das dem 1978 gegründeten Kulturministerium unterstellte *Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música* (INAEM) mit dem Aufbau eines öffentlichen Theatersystems. Die ersten bedeutenden Maßnahmen waren die

1 Der Beitrag ist eine Aktualisierung mehrerer früherer Arbeiten zum spanischen Gegenwartstheater, insbesondere von Floeck 1997, 2002a, 2002b und 2004.

Gründung des *Centro Dramático Nacional* (CDN) mit Hauptsitz im *Teatro María Guerrero* (1978), des *Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas* (CNNTE) mit Sitz in der *Sala Olimpia* im Viertel Lavapiés (1984) sowie der *Compañía Nacional de Teatro Clásico* (CNTC) mit Sitz im traditionsreichen *Teatro de la Comedia* (1986). 1980 wurde das nach einem Brand seit Jahren geschlossene *Teatro Español* als Madrider Stadttheater wiedereröffnet. Ferner ist die Einrichtung des *Centro de Documentación Teatral* (CDT) im Jahre 1983 zu erwähnen, das im Auftrag des Kulturministeriums mit der Sammlung aller theaterrelevanten Daten und Dokumente und mit der Herausgabe entsprechender Zeugnisse und Statistiken betraut ist. Die staatlichen Madrider Theaterzentren wurden mit relativ hohen Mitteln ausgestattet und entwickelten sich rasch zu ostentativen Aushängeschildern staatlicher Theaterpolitik. Dabei widmete sich das *Centro Dramático Nacional* in erster Linie der Aufführung internationaler Klassiker sowie spanischer Klassiker der Moderne, während die *Compañía Nacional de Teatro Clásico* im Stil der *Comédie Française* und der *Royal Shakespeare Company* systematisch ein Repertoire vor allem der spanischen Klassiker des 17. bis 19. Jahrhunderts aufbaute. Die Errichtung des *Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas* führte zur Bildung eines selbständigen Forums zur Aufführung junger zeitgenössischer Autoren. Zu seinen spezifischen Aufgaben gehörte das Experimentieren mit neuen theatralischen Ausdrucksformen. Es führte bis zu seiner Schließung im Jahre 1994 die kritische und experimentelle Tradition des *Teatro Independiente* fort und stellte den zahlreichen freien Theatergruppen einen Theaterraum zur Erprobung neuer zeitgenössischer Theaterdiskurse zur Verfügung.

Die Kehrseite des Aufschwungs des öffentlichen Theaterwesens war ein empfindlicher Bedeutungsverlust der privaten Bühnen, die das spanische Theaterleben seit dem 19. Jahrhundert bestimmt und die Entwicklung des spanischen Theaters entscheidend mitgetragen hatten. Infolge der ständig steigenden Produktionskosten und der nur geringen öffentlichen Zuschüsse, die sich fast ausschließlich auf die Erhaltung und Erneuerung der Bausubstanz und der technischen Ausstattung der Theaterhäuser beschränkten, konnten die privaten dem Konkurrenzdruck der öffentlichen Bühnen nur wenig entgegensetzen. Um ihr Überleben zu sichern, sehen sie sich daher seit Jahren mehr und mehr dazu gezwungen, sich auf die Produktion nationaler und vor allem internationaler Klassiker mit relativ hoher Erfolgsgarantie zu beschränken. Vor allem mit der Übernahme international erfolgreicher Musicals sowie der Verpflichtung bekannter Film- und Fernsehstars versuchen die privaten Bühnen in den letzten Jahren mit Erfolg, ihre Häuser zu füllen.

Die Einrichtung der genannten Theaterzentren hatte seit Mitte der 1980er Jahre zu einer Konsolidierung des öffentlichen Theaters in Madrid geführt. Der nächste

Schritt war die Ausweitung des Theaterbetriebs auf die Provinz durch eine bewusste Politik der Dezentralisierung, in die die Autonomen Regionen sowie die Kreis- und Gemeindeverwaltungen einbezogen wurden. In mehreren Erlassen zur Theaterpolitik wurde die Diversifizierung des Theaterangebots und dessen Ausweitung auf den gesamten Bereich des spanischen Territoriums ausdrücklich als Auftrag formuliert. Diesem Ziel diente in erster Linie der Aufbau von Theaterzentren in den wichtigsten Autonomen Regionen nach dem Vorbild des Madrider CDN. Das gleiche Anliegen verfolgten aber auch das Programm zur Restaurierung zahlreicher Theaterbauten in der spanischen Provinz unter der Leitung des *Ministerio de Obras Públicas* (MOPU) seit den 80er Jahren, die Unterstützung von Tournée durch den Aufbau einer *Red de Teatros y Auditorios* auf nationaler Ebene und im Rahmen einzelner Comunidades Autónomas sowie die Einrichtung und Förderung verschiedener über das Land verteilter Theaterfestivals. Das Programm des MOPU hat seit 1983 zu einer Restaurierung von weit über 50 historischen Theaterbauten im gesamten spanischen Territorium geführt und damit erheblich zur Diversifizierung und Intensivierung der spanischen Theaterlandschaft beigetragen. In den historischen Autonomen Regionen hat sich zum Teil auch ein Theater in katalanischer, galicischer oder baskischer Sprache entwickelt, wobei Katalonien nicht zuletzt durch seine aggressive Sprachen- und Kulturpolitik eine besonders herausragende Rolle übernommen hat. Das Theaterwesen von Barcelona steht demjenigen von Madrid in Umfang und Qualität in nichts nach. Unter den neu errichteten öffentlichen Provinzbühnen haben sich vor allem das *Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya* (1981, seit 1997 *Teatre Nacional de Catalunya*), das *Centro Dramático Galego* (1984), das *Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana* (1987) sowie das *Centro Andaluz de Teatro* in Sevilla (1988) zu wichtigen Zentren theatraler Aktivitäten entwickelt. Unter den Theaterfestivals sind vor allem das *Festival de Teatro Clásico* in Almagro (1978ff.) und Mérida (1984ff.), das internationale *Festival de Otoño* in Madrid (1984ff.), das *Festival de Teatro Latinoamericano* in Cádiz (1986ff.) sowie die *Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos* in Alicante (1993ff.) und das *Festival Temporada Alta* in Girona (2004ff.) zu nennen.

Zur Konsolidierung des spanischen Theaters hat auch die wachsende Professionalisierung des gesamten Theaterbetriebs geführt, die sich vor allem in einer soliden Ausbildung aller am Theaterprozess beteiligten Akteure niederschlägt. Während das für theatrale Aktivitäten erforderliche Wissen bis zum Ende der Franco-Zeit im Wesentlichen auf autodidaktischem Weg erworben worden war, erfolgt die Ausbildung seit den 80er Jahren in zahlreichen von namhaften Autoren geleiteten Theaterworkshops sowie in privaten wie öffentlichen Theaterschulen, unter denen die *Real Escuela Superior de Arte Dramático* (RESAD) in Madrid und die *Escola Superior*

d'Art Dramàtic (ESAD) des *Institut del Teatre* in Barcelona eine herausragende Stellung einnehmen. Der Qualitätssprung der Theateraufführungen in allen Bereichen von der Schauspielkunst über Regiearbeit, Bühnenbild und Lichttechnik bis hin zu Produktion und Vertrieb hat auch zu einer allmählichen Zunahme des Publikumsinteresses geführt, die dem Theaterbetrieb mehr und mehr zugutekommt. Wenn auch das Theater in Spanien – wie in der gesamten westlichen Welt – im Verlauf des vergangenen Jahrhunderts sowohl gegenüber anderen literarischen Gattungen wie dem Roman als auch gegenüber neuen Medien wie Kino und Fernsehen erheblich an gesellschaftspolitischer Funktion eingebüßt hat, so kann man dennoch zu Beginn des 21. Jahrhunderts von einer gewissen Konsolidierung sprechen.

Ein Teilbereich des Theaters, der bis weit ins 20. Jahrhundert hinein die eigentliche Stütze des ganzen Theaterbetriebs dargestellt hatte, ist indes von einer ernsthaften Krise betroffen: der zeitgenössische Dramatiker, der „autor vivo“. Er wurde gleich in mehrfacher Hinsicht gebeutelt. Unter Franco wurde er von der Zensur mundtot gemacht. Nach 1975 wurde sein gesellschaftskritisches Theater nicht mehr gebraucht, da ihm der politische Gegner abhanden gekommen war. Darüber hinaus wurde er in den 70er und 80er Jahren vom Aufstieg des Regie- und Bildertheaters überrascht und an die Wand gedrängt. Und nicht zuletzt fand er weder in dem veränderten System des privaten noch in dem neuen System des öffentlichen Theaters einen adäquaten Platz, da er für beide ein zu hohes Risiko bedeutete. Der Dramatiker schien zum eigentlichen Opfer der aktuellen Theaterentwicklung zu werden. „Der Geschädigte dieser Situation“, schreibt César Oliva (2002: 307), „ist somit ohne Zweifel zuallererst der Autor. Der spanische Gegenwartsautor, dessen Verlust an gesellschaftlicher Anerkennung wahrlich beträchtlich ist.“² Dabei kann man seit den 80er und 90er Jahren durchaus vom Aufschwung eines neuen Autoren- und Texttheaters sprechen, das ganz im Zeichen des europäischen und internationalen Theaters steht, das aber größte Mühe hat, innerhalb des bestehenden Theatersystems einen adäquaten Platz zu finden.

Allerdings entwickelte sich innerhalb des skizzierten Systems ein drittes Standbein, das ihm zumindest eine Überlebenschance bot: das alternative Theater. Das *Teatro Independiente* hat die Franco-Zeit nicht lange überlebt. Seine Träger haben zum großen Teil als Intendanten, Regisseure, Bühnenbildner oder Techniker im öffentlichen Theatersystem Karriere gemacht. In die Lücke zwischen privatem und öffentlichem Theater stieß in den 80er und 90er Jahren eine Reihe kleiner Theatergruppen, die den Anspruch erhoben, das neue, gesellschaftskritische und experimentelle, Theater

2 Ähnlich Jerónimo López Mozo, in: Romera Castillo 2006: 37.

der Gegenwart zu vertreten und in ihren kleinen Theatersälen aufzuführen. In ihnen fanden und finden in der Tat bis auf den heutigen Tag die jungen, zeitgenössischen Autoren ein zwar marginales, aber durchaus bedeutsames Forum sowie eine kleine, engagierte Gruppe neuer, vornehmlich jugendlicher Zuschauer für ihre Theaterstücke. Das lebendige, engagierte und ästhetisch avancierte Theater spielte und spielt sich an der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert auf den kleinen Experimentierbühnen der *Sala Cuarta Pared*, des *Triángulo*, *Mirador*, *Canto de la Cabra*, *Alfil* und *Pradillo* ab. Ihre kleinen Bühnen und ihre bescheidenen Mittel leisten natürlich dem kleinformatigen Theater Vorschub. Ein breites Publikum erreichen diese Bühnen nicht, und auch die offizielle Theaterkritik schenkt ihnen nur wenig Interesse. Die jungen Autoren haben es daher bis heute schwer und sind teilweise entsprechend frustriert.

Die schwierige Situation des zeitgenössischen Dramatikers ist nicht der einzige Punkt, der das spanische Theater von demjenigen diesseits der Pyrenäen unterscheidet. Bei aller Europäisierung hat das spanische Theatersystem doch einige Eigenheiten bewahrt oder neu herausgebildet, die es insbesondere vom deutschen Theatersystem unterscheiden. Trotz aller Dezentralisierungsbestrebungen und trotz der offiziellen Propagierung des Theaters als Kulturgut hat sich in Spanien kein mit dem deutschen Stadt- und Staatstheatersystem vergleichbares öffentliches Theaternetz herausgebildet, das sich die Pflege des klassischen wie zeitgenössischen, des nationalen wie internationalen Theaters zur Aufgabe gemacht hätte. Während die privaten Theater durch Anpassung an den breiten Publikumsgeschmack ihre Überlebenschance suchen, setzen die öffentlichen Theater ihren üppigen Etat mit Vorliebe für teure, erfolgreiche Ausstattungsproduktionen ein, mit denen nicht zuletzt die öffentliche Hand als Träger ihr Kulturverständnis zur Schau stellt. Intendant und Regisseur erhalten dabei eine größere Bedeutung als der Autor; die Ausstattung wird wichtiger als der Text. Eine zusätzliche Belastung für das zeitgenössische spanische Theater bedeutete die Abschaffung des *Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas* im Jahre 1994 sowie die Integrierung des *Teatro Olimpia* bzw. des neuen *Teatro Valle-Inclán* als Nachfolgebühne im Jahre 2006 in das *Centro Dramático Nacional*. Hinzu kommt, dass die Abhängigkeit des Theaters von der Politik in Spanien größer ist als andernorts. Die Leitungsstellen der großen öffentlichen Theater sind politische Posten, die mit dem Wechsel der Regierung automatisch ausgetauscht werden. Das fördert nicht nur die finanzielle, sondern auch die politische und ideologische Abhängigkeit, erzeugt Nepotismus und Pfründenwirtschaft und verhindert darüber hinaus eine langfristige Spielplangestaltung und Theaterpolitik. Wie wenig die staatlichen Institutionen an einem wirklichen Ausbau des Theaters als nationalem Kulturgut interessiert sind, zeigt allein die Tatsache, dass die Bemühungen der letzten Jahre, das *Centro de Documentación Teatral* von der Madrider Peri-

pherie ins Zentrum zu verlagern und seinen Sitz zu einem wirklichen Theater- und Kulturzentrum auszubauen, bis heute ohne Erfolg geblieben sind.

Ein entscheidender Unterschied zum deutschen Theatersystem besteht aber vor allem in der Tatsache, dass die spanischen Theater – gleich, ob privat, öffentlich oder alternativ – in aller Regel keine Produktionsstätten sind. Mit Ausnahme der Madrider *Compañía Nacional de Teatro Clásico*, die über zwei feste Ensembles verfügt (eines für das eigene Haus und ein zweites für die Tournée durch das Land), sowie des Barceloneser *Teatre Lliure* arbeiten die spanischen Theater nicht mit festen Ensembles. Das spanische System kennt damit auch nicht das typisch deutsche Drei-Sparten-Theater (Schauspiel, Musiktheater, Tanztheater) mit fest angestelltem Ensemble und breitem Repertoire. Die großen Madrider privaten Theater wie das *Alcázar*, *Fígaro*, *Infanta Isabel* oder *Gran Vía* bestehen aus ca. einem Dutzend Mitarbeitern für Leitung, Verwaltung, Technik und Reinigung und arbeiten mit einem Jahresetat von ca. einer Million Euro. Ein alternatives Theater wie das *Triángulo* setzt sich einschließlich der dreiköpfigen Leitung aus insgesamt neun Personen zusammen und verfügt über ein Jahresbudget von ca. 120.000 €. Das *Centro Dramático Nacional* mit seinen beiden Häusern, dem *Teatro María Guerrero* und dem neuen *Teatro Valle-Inclán*, und seinen insgesamt vier Spielstätten verfügt über 120 Techniker und 40 Mitarbeiter in der Verwaltung und kommt damit bei weitem nicht an den Personalbestand eines deutschen Stadt- oder Staatstheaters heran, die neben dem Personal für Technik und Verwaltung ein festes Schauspielensemble, einen Chor, die Mitglieder eines Orchesters und eine Tanztruppe unterhalten. Ein deutsches Staatstheater verfügt in der Regel über mindestens 500 fest angestellte Mitarbeiter. Auch die Eigenproduktionen der deutschen Theater sind wesentlich höher. Während sie für beide Häuser des spanischen *Centro Dramático Nacional* zusammen bei 12–15 pro Jahr liegen, wobei für jede Produktion ein neues Ensemble aus Schauspielern zusammengestellt und engagiert werden muss, verwirklicht ein deutsches Drei-Sparten-Haus im Durchschnitt über 20 eigene Produktionen pro Jahr mit dem eigenen Ensemble. Die spanischen privaten Theater kennen überhaupt keine Eigenproduktionen, sondern arbeiten mit entsprechenden Produktionsgesellschaften zusammen. Auch die alternativen Theater produzieren in aller Regel nicht selbst, sondern stellen ihre Bühnen für die Produktionen fremder Theatergruppen zur Verfügung, wobei die Einnahmen in der Regel zwischen Theatergruppe und Theater geteilt werden. Nur die *Sala Cuarta Pared* erstellt eine eigene Produktion pro Jahr, wobei sie im Wesentlichen auf Schauspieler der eigenen angegliederten Theaterschule zurückgreift. Die zahlreichen Provinztheater sind reine Gastspieltheater, die vor allem aus der *Red Nacional de Teatros y Auditorios* bzw. dem Netzwerk der jeweiligen *Comunidad Autónoma* mit Stücken versorgt werden.

Madrid verfügt heute über ca. acht öffentliche, 30 private und ein knappes Dutzend alternative Theater. Die Situation in Barcelona ist vergleichbar. Hinzu kommen einige Mischformen wie etwa das 1995 gegründete, halb öffentliche und halb private *Teatro de La Abadía*, das von der *Comunidad de Madrid* finanziert und von dem Theatermann José Luis Gómez geleitet und verwaltet wird. Ganz ohne öffentliche Zuschüsse kommen auch die privaten und alternativen Bühnen nicht aus; ihr Anteil an öffentlichen Subventionen liegt immerhin bei 15–25% des Jahresbudgets. Die alternativen Theater sind längst nicht mehr so alternativ, wie sie sich noch in den 1980er Jahren verstanden. Ein Theater wie die *Sala Cuarta Pared* unterscheidet sich nur noch unwesentlich von einem privaten Theater. Sie sehen sich vielfach gezwungen, ihren Spielplan an kommerziellen Gesichtspunkten auszurichten. Immerhin stehen sie weit mehr für zeitgenössische Dramatiker und deren Texte zur Verfügung, wenn auch die öffentlichen Theater zumindest ihre meist erst in jüngster Zeit eingerichteten Studiobühnen mehr und mehr für zeitgenössische spanische Autoren öffnen. Mit Ausnahme des *Teatre Nacional de Catalunya* kommen die öffentlichen Bühnen ihrer Verpflichtung zur Förderung des Kulturguts "zeitgenössisches spanisches Theater" allerdings kaum nach. In diesem Bereich herrscht zweifellos ein konkreter Nachholbedarf auch gegenüber der europäischen Theaterentwicklung.³

2. Autoren

Trotz des erheblichen Bedeutungsverlusts der Figur des Dramatikers existiert in Spanien ein hochentwickeltes und komplexes Autoren- und Texttheater, dessen Autoren sich aus mehreren Altersgruppen zusammensetzen. Die überlebenden Vertreter des antifranquistischen Theaters der *Generación Realista* der 50er und 60er sowie der *Generación Simbolista* der 60er und 70er Jahre haben von der Wende zur Demokratie nicht profitiert. Ihr politisches Oppositionstheater wirkte in dem neuen europäisch geprägten Spanien eher veraltet. Die *operación restitución* der 80er Jahre (Ruiz Ramón in: Floeck 1990: 266ff.), in der man die unter Franco verbotenen Vertreter der realistischen und symbolistischen Generation auf die Bühne zu bringen versuchte, hatte keinen durchschlagenden Erfolg. Die von der Erfahrung des Fran-

3 Dabei ist natürlich zu berücksichtigen, dass es keine einheitliche europäische Theaterentwicklung gibt. Vielmehr haben sich ganz unterschiedliche Theatertraditionen und Theatersysteme entwickelt. Zwei extrem unterschiedliche Positionen bilden beispielsweise das deutsche Staats- und Stadttheatersystem mit seinem Ensemble- und Repertoiretheater und das französische Produktionstheatersystem, das kein festes Ensemble und Repertoire kennt. Zum Vergleich dieser beiden Systeme vgl. den Beitrag von Colin-Otto 2004. Das spanische Theatersystem steht dem französischen strukturell wesentlich näher als dem deutschen.

co-Regimes geprägten Autoren konnten sich auch mit ihren neuen Produktionen nicht oder nur mit Mühe durchsetzen. Das gilt selbst für so bedeutende Autoren wie Alfonso Sastre oder Francisco Nieva, die allerdings wenigstens mit dem einen oder anderen Stück den Weg auf eine der großen öffentlichen Bühnen fanden. Schwieriger noch ist die Situation für Autoren wie José Martín Recuerda (*1922), José María Rodríguez Méndez (*1925), Luis Riaza (*1925), Miguel Romero Esteo (*1930), Domingo Miras (*1934), Antonio Gala (*1936), Jesús Campos (*1938), Manuel Martínez Mediero (*1939), Eduardo Quiles (*1940), Jerónimo López Mozo (*1942) oder Alfonso Vallejo (*1943), deren Stücke nur selten oder gar nicht auf den öffentlichen oder privaten Bühnen des Landes zu sehen sind. Selbst das Werk des seit seinem Tod im Jahr 2000 zum Klassiker der Moderne avancierten Dramatikers Antonio Buero Vallejo findet nur mit Mühe einen angemessenen Platz im aktuellen spanischen Theatersystem (Floeck 2003b).

Etwas leichter tut sich dagegen die neue Generation von Dramatikern, die in den 1940er Jahren geboren wurden und die ihre dramatische Produktion in den ersten Jahren nach dem Tod Francos begannen. Sie gehören zur ersten Autorengeneration des demokratischen Spanien, die den Bürgerkrieg und meist auch die ersten schweren Jahre der *posguerra* nicht mehr bewusst erlebt haben. Sie schufen ein Theater, das im Kontext des europäischen und US-amerikanischen Theaters entstanden ist und Autoren wie Samuel Beckett, Heiner Müller, Harold Pinter, David Mamet und Bernard-Marie Koltès wichtige Anregungen verdankt. Prägend für das spanische Theater der 80er Jahre waren insbesondere Autoren wie José Sanchis Sinisterra (*1940), Josep Maria Benet i Jornet (*1940), José Luis Alonso de Santos (*1942), Fermín Cabal (*1948) oder Ignacio Amestoy (*1949). Zu ihnen sind auch Dramatikerinnen wie Ana Diosdado (*1940), Carmen Resino (*1941), María-José Ragué-Arias (*1941) oder Concha Romero (*1949) zu rechnen; sie standen am Anfang einer Welle von Dramatikerinnen, die um die Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert auf den Theatermarkt drängten.

Die Autoren der 80er Jahre haben das spanische Gegenwartstheater nicht nur durch ihre dramatische Produktion, sondern auch durch ihr Angebot an Theaterworkshops geprägt, die die Mehrzahl der folgenden Generation durchlaufen hat. Diese jungen Autoren, die in den 50er und 60er Jahren geboren sind, werden gerne als die *Generación Bradomín* bezeichnet, da die meisten von ihnen einen Preis oder Nebenpreis des 1985 von Jesús Cracio und dem *Instituto de la Juventud* ins Leben gerufenen *Premio Marqués de Bradomín* für Dramatiker bis 30 Jahre erhalten haben. Unter ihnen befinden sich mehrere Frauen, die sich mittlerweile im Bereich des spanischen Theaters auch fest etabliert haben und deren Werke sich thematisch

und formal kaum von den Dramen ihrer männlichen Kollegen unterscheiden.⁴ Aus der Fülle dieser jungen Dramatikerinnen und Dramatiker kann hier nur eine repräsentative Auswahl von Namen aufgeführt werden: Carlos Marquerie (*1951), Antonio Fernández Lera (*1952), Antonia Bueno (*1952), Alfonso Zurro (*1953), Luis Araújo (*1956), Ernesto Caballero (*1957), Ignacio del Moral (*1957), Paloma Pedrero (*1957), Josep-Pere Peyró (*1959), Lluïsa Cunillé (*1961), Francesc Pereira (*1961), José Ramón Fernández (*1962), Antonio Onetti (*1962), Carles Battle i Jordà (*1963), Sergi Belbel (*1963), Antonio Álamo (*1964), Jordi Galcerán (*1964), Rodrigo García (*1964), Alfonso Plou (*1964), Laila Ripoll (*1964), Ignacio García May (*1965), Luis Miguel González (*1965), Juan Mayorga (*1965), Borja Ortiz de Gondra (*1965), Yolanda Pallín (*1965), Angélica Liddell (*1965), Itziar Pascual (*1967), Pedro Manuel Villora (*1968) sowie Diana de Paco Serrano (*1973). Mit wenigen Ausnahmen werden die Werke dieser Autoren zumindest im Bereich der alternativen Theaterszene regelmäßig aufgeführt. Nur ganz wenige der genannten Autoren, unter ihnen vor allem Sergi Belbel und Juan Mayorga, haben auch die Aufnahme einiger ihrer Stücke in die großen öffentlichen oder privaten Bühnen geschafft.

3. Themen

Es ist schwierig, für das dramatische Werk dieser Autoren feste inhaltliche und formale Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten. Vielmehr lassen sich ihre Stücke eher durch eine Vielfalt und Heterogenität von Themen, Stilen und Formen charakterisieren. Das kann freilich nicht darüber hinwegtäuschen, dass sie durch eine ähnliche Sozialisation und gemeinsame kulturelle Erfahrungen geprägt sind. Sie weisen vor allem typische Merkmale der Postmoderne auf, wie beispielsweise den Verlust ihres Vertrauens in politische Utopien, totalitäre Problemlösungen, logozentrische Wahrheitserkenntnis, kohärente Sinnstiftungen sowie in die Fähigkeit der Sprache zu einer objektiven Wirklichkeitswiedergabe. Diese kulturelle Sozialisation hat Folgen für die thematische Ausrichtung ihrer theatralen Produktion. Der Verlust der "großen Erzählungen" (Lyotard) führte schon im Theater der 80er und 90er Jahre zu einem Rückzug aus der Verhandlung öffentlicher, gesellschaftspolitischer Probleme und zu einer Hinwendung zum privaten, zwischenmenschlichen, alltäglichen Erfah-

4 Vgl. dazu auch die Ergebnisse eines internationalen Forschungsprojekts von Theaterspezialisten der *Universidad Nacional de Educación a Distancia* von Madrid, der Universität von Toulouse-Le Mirail und der Justus-Liebig-Universität Gießen, die auf drei Fachkonferenzen das von Frauen geschriebene spanische Gegenwartstheater unter unterschiedlichen Gesichtspunkten analysierten (Romera Castillo 2005; Garnier 2007; Floeck / Fritz / García Martínez 2008).

rungsbereich. Private Beziehungsprobleme, psychische Krisen, Identitätsprobleme, Isolierung und Kommunikationsprobleme im anonymen Großstadtmilieu, die Infragestellung geschlechtsspezifischen Rollenverhaltens oder sexuelle Tabuthemen werden immer wieder von neuem modelliert und auf der Bühne vorgeführt. Die oft namen- und gesichtslosen Protagonisten sind meist verletzlich und aggressiv, übersensibel und gewalttätig zugleich. Es sind Figuren ohne moralisches Wertebewusstsein, gebeutelt von postmodernem Relativismus, gesellschaftlichem Egoismus und allgemeiner Haltlosigkeit. Unsicherheit, Sinnverlust des Lebens und mangelndes Selbstbewusstsein schlagen dabei immer wieder in spontane, scheinbar unmotivierte Gewalttätigkeit um. Geschlechtsspezifisches Rollenverhalten wird mit Vorliebe in einer neuen Kodifizierung mythologischer oder historischer Figuren in Frage gestellt oder mit sexuellen Tabuthemen (Homosexualität, sexuelle Aggression) verknüpft. Besonders deutlich werden solche Themen in Stücken weiblicher Autoren verhandelt (Carmen Resino, Concha Romero, Paloma Pedrero, Antonia Bueno, Itziar Pascual u.a.).

Ein im spanischen Gegenwartstheater äußerst beliebtes Thema ist die Reflexion über das Theater selbst, über die Beziehungen zwischen Realität und Fiktion, über das Verhältnis von Bühne und Theatersaal, von Schauspieler, Theaterrolle und Zuschauer sowie der ständige intertextuelle Rückbezug auf andere literarische Texte. Vor allem Sanchis Sinisterra hat die metatheatralischen und intertextuellen Reflexionen und Spiele in immer neuen Variationen modelliert, doch ist diese Thematik bei fast allen Autoren zu beobachten. Sie kann geradezu als spezifisches Merkmal des spanischen Gegenwartstheaters bezeichnet werden, ohne dass die Gründe hierfür ohne Weiteres auf der Hand lägen (Jensen 2007). Dort wo die metatheatralischen Experimente mit einer großen Entfernung von privater oder gesellschaftlicher Erfahrungswirklichkeit einhergehen, kann ein höchst intellektualisiertes, elitäres Theater entstehen.

Die Vorliebe für die Modellierung privater Alltagsprobleme junger Protagonisten in einem marginalisierten, großstädtischen Milieu ist auch im Theater des frühen 21. Jahrhunderts deutlich erkennbar. Allerdings wird in den letzten Jahren die unmittelbare Verschränkung und Verknüpfung privater und gesellschaftlicher Probleme stärker thematisiert. Bisweilen werden freilich auch im spanischen Theater der Jahrhundertwende durchaus philosophische oder existenzielle Fragen auf der Bühne gestaltet, wie etwa das Problem von Schuld und Sühne in Caballeros modernem Fronleichnamsspiel *Auto* (1992) oder wie die Problematik des Todes in Stücken wie *Morir* (1996) und *El tiempo de Planck* (2000) von Sergi Belbel oder *Últimas palabras de Copito de Nieve* (2004) von Juan Mayorga.

Neben der Gestaltung privater Alltagsprobleme steht allerdings auch, und zwar zur gleichen Zeit und bei den gleichen Autoren, die Modellierung gesellschaftlicher Themen wie Gewalt, Drogenmissbrauch, Fremdenhass, kulturelle und ethnische Alterität und Rassenkonflikte im Zentrum des Interesses. Oft lassen sich beide Bereiche nicht voneinander trennen, da sich private Probleme häufig als Ausdruck gesellschaftlicher Defizite und Missstände erweisen. Existenzielle Einsamkeit, die Unfähigkeit zur Kommunikation und soziales Außenseitertum bedingen sich meist gegenseitig. Die Gewalt beherrscht den privaten wie sozialen Alltag der Großstadt. Gewalt ist überhaupt das zentrale Thema des spanischen Gegenwartstheaters, und zwar in allen Schattierungen und in allen Bereichen des privaten und öffentlichen Lebens.

Postmoderne und gesellschaftliches oder ethisches Engagement schließen sich nicht gegenseitig aus, schon gar nicht in Spanien, dessen jüngste Zeitgeschichte mehr als in anderen Ländern die Erinnerung an die Möglichkeiten gesellschaftlicher Fehlentwicklungen wach hielt. Generell lässt sich sagen, dass im spanischen Theater des 21. Jahrhunderts angesichts der Zunahme von gesellschaftlicher Gewalt, internationalen Kriegen und Terrorismus Themen von historischer, gesellschaftlicher und politischer Relevanz wieder erheblich an Bedeutung gewinnen. Die kritische Revision des triumphalistischen Conquista-Diskurses hatte bereits in den Jahren des *Quinto Centenario* mit Stücken von Martínez Mediero, Boadella, López Mozo und Sanchis Sinisterra einen ersten Höhepunkt erreicht. Stücke mit unmittelbarer Anspielung auf den Imperialismus und den religiösen und ethnischen Konfrontationskurs der USA oder auf den internationalen Terrorismus nehmen in den letzten Jahren zu. Die kritische Auseinandersetzung mit einer von Fremdenhass und Rassenkonflikten geprägten Welt sowie mit der afrikanischen Emigrationsproblematik ist zu einem vielfach behandelten Thema im spanischen Gegenwartstheater avanciert. Stücke von Ignacio del Moral, Borja Ortiz de Gondra, Jerónimo López Mozo, Itziar Pascual, Antonia Bueno, Juan Mayorga oder Angélica Liddell legen davon Zeugnis ab. Auch die Auseinandersetzung mit Diktaturen, Terrorismus, Krieg oder mit politischer Korruption lassen sich von Ernesto Caballero bis Juan Mayorga, von Ignacio Amestoy bis Sergi Belbel und von Rodrigo García bis Angélica Liddell beobachten.

Ein gesellschaftspolitisches Thema wird in jüngster Zeit im spanischen Theater mit besonderer Intensität auf der Bühne gestaltet: die Beschäftigung mit dem Bürgerkrieg und der Franco-Zeit, in deutscher Terminologie: das Thema der Vergangenheitsbewältigung. Nachdem diese Problematik zur Zeit des Franco-Regimes in der Regel unter das Zensurverbot fiel oder nur im Exiltheater behandelt werden konnte (Rafael Alberti, *Noche de guerra en el Museo del Prado*, 1956) und noch in

den Jahren der *transición* und den ersten Jahren der Demokratie nur mit großer Zurückhaltung angesprochen wurde (Fernando Fernán-Gómez, *Las bicicletas son para el verano*, EA 1982; José Luis Alonso de Santos, *El álbum familiar*, EA 1982), entwickelte es sich seit Ende der 80er Jahre zu einem der beliebtesten Themen der Literatur. Im Theater war vor allem der Erfolg von José Sanchis Sinisterras Bürgerkriegsstück *¡Ay, Carmela!* (EA 1987) und dessen Verfilmung durch Carlos Saura im Jahr 1990 der Auftakt zur Entstehung eines "teatro de la memoria", in dem die lange verdrängte Aufarbeitung von Bürgerkrieg und Franco-Zeit einen wahren Boom erlebte. Stücke wie *Siete hombres buenos* (1990) und *El jardín quemado* (1998) von Juan Mayorga, *El arquitecto y el relojero* (1999), *El olvido está lleno de memoria* (2002) und *Las raíces cortadas* (2008) von Jerónimo López Mozo, *Carta de amor* (EA 1999) von Fernando Arrabal, die ungemein erfolgreiche Produktion *Trilogía de la Juventud* (EA 1999ff.) von José Ramón Fernández, Javier García Yagüe und Yolanda Pallín der *Sala Cuarta Pared*, *Atra bilis (cuando estemos más tranquilas)* (2000) und *Los niños perdidos* (2007) von Laila Ripoll, *Terror y miseria en el primer franquismo* (2003) von José Sanchis Sinisterra, *Père Lachaise* (2003) von Itziar Pascual oder *Presas* (EA 2005) von Verónica Fernández und Ignacio del Moral können hierfür als repräsentative Beispiele dienen.

Im Gegensatz zum politischen Theater der Franco-Zeit bietet das engagierte Theater der Jahrhundertwende allerdings keine Lösungen mehr für die komplexen politischen und gesellschaftlichen Probleme der Gegenwart an. Es ist eher ein Theater der Fragen als der Antworten. Diese sind der Postmoderne in der Tat weitgehend abhanden gekommen. Zudem zielt der gesellschaftliche Anspruch des Gegenwartstheaters nicht mehr auf kollektive, strukturelle Veränderungen, sondern setzt beim Einzelnen an. Buero Vallejos Modell eines historischen Dramas, in dem die großen gesellschaftlichen Kollisionen der nationalen Geschichte analysiert und in ihren Auswirkungen auf den gesellschaftlichen Zustand der Gegenwart befragt wurden, hat um die Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert keine Konjunktur mehr.

4. Formen

So vielfältig wie die thematische ist auch die formale Gestaltung der Theaterstücke zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Sie reicht vom geschlossenen, pyramidalen zum offenen Drama, vom Monolog bis zum komplexen Bilder- und Stationendrama, vom dramatischen Dialog bis hin zu Stücken mit eher narrativer Grundstruktur, in denen Dialoge und erzählende Passagen ineinander verwoben werden oder unterschiedliche Erzählebenen im Bewusstseinsstrom einer Figur zum Ausdruck kommen. Die sprachliche Palette reicht gleichfalls von poetisch-literarischem Register

über hyperrealistische Alltagssprache bis hin zur stilisierten Nachahmung spezifischer Jugendslangs. Bei allem Pluralismus zeichnen sich allerdings auch hier klare Tendenzen ab. Nicht das mimetische Modell aristotelischer Provenienz ist repräsentativ, vielmehr bestimmen Formen eines Nebeneinanders fragmentierter und dekonstruierter Handlungssequenzen mit offenem Ausgang das Theater der Jahrhundertwende. Nicht hohe, literarische Sprachregister, sondern stilisierte kolloquiale Umgangssprache geben den Ton an.

Die Rückkehr zu realistischen Darstellungsformen und einer Annäherung an eine breitere Publikumserwartung, die das spanische Theater seit den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts kennzeichnet, setzt sich zwar auch zu Beginn des 21. Jahrhunderts fort; die neorealistische Ästhetik des Theaters der Jahrhundertwende stellt jedoch keine Rückkehr zu längst überholten realistischen Theatermodellen dar. Selbst die hyperrealistischen Stücke Lluïsa Cunillés stellen mit ihrer realistischen Alltagssprache nur scheinbar eine exakte Abbildung einer banalen Alltagswirklichkeit dar. Sie weisen zu viele Unklarheiten, Leerstellen, Widersprüche, Ungereimtheiten sowie geheimnisvolle oder irrationale Vorgänge auf, um als realistische Widerspiegelung einer realen Wirklichkeitserfahrung fungieren zu können, obgleich sich die Autorin mit ihrem jüngsten und erfolgreichen Stück *Barcelona, mapa de sombras* (2007) wieder stärker einer realistischen Alltagserfahrung anzunähern scheint (Aznar Soler in: Floeck / Fritz / García Martínez 2008). Ohne Zweifel aber ist die neorealistische Ästhetik des spanischen Theaters der Jahrhundertwende eine moderne, innovative Ästhetik, die die Erfahrungen der neuen Medien, die gewandelten Wahrnehmungsgewohnheiten und den großstädtischen Lebensstil mit einbezieht und verarbeitet. Das zeigt sich vor allem in einer Tendenz zur fragmentarischen Dekonstruktion der geschlossenen Dramenstruktur, in einem Aufbrechen einheitlicher und linearer Raum-Zeit-Strukturen, in der Verwendung filmischer Montage-techniken, in der Mischung von an realer Alltagserfahrung orientierten und irrealen Wirklichkeitsebenen, in der Vorliebe für das Onirische, Unbewusste und Irrationale, in der Auflösung kohärenter Persönlichkeitsstrukturen, in dem häufigen Spiel mit intertextuellen Bezügen zur Theatertradition und zum Film, in den ständigen metatheatralischen Reflexionen über die eigene Gattung, in der Einbeziehung moderner Medien sowie in dem Misstrauen gegenüber einer objektiven Wahrnehmungs-, Erkenntnis- und Kommunikationsfunktion der Sprache. Unter dem wachsenden Einfluss der Wirklichkeitserfahrung der Postmoderne, deren Auswirkungen auf das Theater jüngst auch mit der Wirklichkeitserfahrung von Quantenphysik und Relativitätstheorie in Zusammenhang gebracht wurde (Surbezy / Martínez in: Floeck / Fritz / García Martínez 2008), haben sich diese experimentellen Tendenzen im spanischen Theater der Jahrhundertwende eher verstärkt. Das Ergebnis ist ein Theater,

das stärker durch Dekonstruktion, Fragmentierung, Verrätselung, Polysemie und Offenheit geprägt ist. Die Stücke von Sergi Belbel, Itziar Pascual, Borja Ortiz de Gandra, Lluïsa Cunillé, Ernesto Caballero, Angélica Liddell oder Rodrigo García – um nur einige wenige Namen zu nennen – liefern hierfür zahlreiche anschauliche Beispiele.

5. Zwischen Text und Inszenierung

Wie bereits erwähnt, haben Dramatiker und dramatischer Text ihre dominierende Stellung, die sie seit Jahrhunderten innerhalb des komplexen Geflechts der theatralen Produktion innehatten, weitgehend verloren. Auch darin unterscheidet sich das spanische nicht vom außerspanischen Theater. Seit den Experimenten und der Retheatralisierung der historischen Avantgarde sind die nicht sprachlichen den sprachlichen theatralen Zeichen gleichberechtigt zur Seite getreten. Seit dem Aufstieg der Gemeinschaftsproduktionen des *Teatro Independiente* in den 1960er und 70er sowie des Regietheaters und der aufwändigen Ausstattungsproduktionen der öffentlichen Bühnen seit den 80er Jahren sind Dramatiker und literarischer Text mehr und mehr ins Hintertreffen geraten. Allerdings ist seit Ende der 80er und Anfang der 90er Jahre eine Gegenbewegung zu beobachten, in der vor allem die jüngeren Autorengenerationen sich wieder stärker zu Wort melden und die Bedeutung des Wortes auch für das Theater einfordern. José Sanchis Sinisterra war einer der Autoren, der diese Entwicklung am entschiedensten vertreten und der am konsequentesten für ein neues Autoren- und Texttheater eingetreten ist. Gerade jüngst erst hat auch Carmen Resino sich mit Nachdruck für ein „teatro textocentrista“ eingesetzt (2007: 167).⁵

Wenn auch Autor und Text ihre einstige Stellung nicht wiedererlangt haben, ist ihre Bedeutung heute dennoch unbestritten. In der Theaterszene von Madrid ist dies sicherlich noch deutlicher zu beobachten als in derjenigen von Barcelona. Vor allem aber ist die seit der historischen Avantgarde und danach vor allem in den 1960er Jahren betonte Dichotomie von Text und Aufführung weitgehend überwunden (Heras in: Romera Castillo 2006: 78). Heute steht auch in Spanien die Theatralität des Wortes und damit die theatrale Potenz des dramatischen Textes außer Zweifel. Für die Autoren gibt es keinen Gegensatz zwischen Text und Bühne, kann der dramatische Text nicht ohne Blick auf seine Aufführung geschaffen werden. Ernesto Caballero formuliert diese Einsicht mit besonderer Radikalität, wenn er sagt: „Ich bin nicht Schriftsteller, ich bin

5 Zu dieser Problematik siehe auch den Beitrag von Jerónimo López Mozo („La palabra, ave fénix del teatro“), in: Oliva 2002: 257-276.

Dramatiker: Das Wort ist für mich Teil der Handlung; ich schreibe Worte, die theatrale Zeichen hervorbringen oder dynamisieren" (in: Gabriele / Leonard 2000: 19). Das bedeutet auch, dass die Theatertexte der Gegenwart nicht mehr als "escritura literaria", sondern als Texte verstanden werden, denen eine theatrale Potenz von vornherein eingeschrieben ist. Jeder Text enthält damit zugleich nicht mehr nur eine, sondern mehrere potenzielle Aufführungen. Der Leser wird nicht nur zum Ko-Autor, sondern auch zum Ko-Schauspieler und Ko-Regisseur. Der dramatische Text erhält eine hybride Position zwischen Literatur und Theater. Sein performativer Charakter steht von Anfang an außer Frage.

In gleicher Weise hat sich seit der Jahrhundertwende auch die Dichotomie zwischen Autor und Regisseur weitgehend aufgelöst und ist der Typ des Dramatikers alter Prägung einer neuen Spezies gewichen. Der Typ des "Generalisten", der in allen Gattungen gleichermaßen zu Hause ist, sowie der Typ des Schreibtischtäters, der sein Werk in der Einsamkeit seines häuslichen Arbeitszimmers ohne unmittelbaren Kontakt mit dem Theatermilieu verfasst, ist weitgehend ausgestorben. Der neue Typ des Dramatikers stammt in der Regel aus dem Theatermilieu selbst, bringt praktische Erfahrungen als Schauspieler, Bühnenbildner, Regisseur oder Produzent mit, hat häufig Lehrerfahrung in der Theaterausbildung und ebenfalls Erfahrung in der Film- und Fernsehproduktion erworben und hat keine Berührungängste gegenüber Verwaltung, Produktion und Distribution. Häufig führt der Autor bei der Inszenierung seiner Texte selbst Regie. Oft entsteht der dramatische Text auch in unmittelbarer Zusammenarbeit mit den Schauspielern und entwickelt sich in den Proben aus mehreren Fassungen, bis er seine endgültige auf der Bühne erprobte Form erhält. Trotz allem bildet der dramatische Text in der Regel die unverrückbare Grundlage des Aufführungstextes, auch wenn er auf der Bühne durch den Einsatz nicht-sprachlicher theatraler Zeichen und durch die wachsende Einbindung multimedialer Techniken verändert und erweitert wird. Die Herausbildung des neuen Typs des "Theatermachers" ist ein internationales Phänomen, in Spanien allerdings besonders ausgeprägt. Alle aufgeführten Dramatiker sind fast ausnahmslos als Schauspieler, Regisseure, Produzenten oder Dozenten eng mit dem praktischen Theaterbetrieb verbunden.

Trotz des Zusammenrückens von Text und Aufführung lassen sich im spanischen Gegenwartstheater doch zwei unterschiedliche Tendenzen beobachten, bei denen zum einen die traditionelle Text- und zum anderen die experimentelle Inszenierungsarbeit überwiegt. Die Erneuerer des neorealistischen Text- und Autorentheaters der 70er und 80er Jahre – von Sanchis Sinisterra über Alonso de Santos und Cabal bis Benet i Jornet – haben auch das Theater der jüngeren Generation stark geprägt. Bei der Mehrzahl der weiblichen wie männlichen Autoren der Gene-

ration *Marqués de Bradomín* – von Ernesto Caballero bis Itziar Pascual und von Juan Mayorga bis Lluïsa Cunillé – stellt das Wort das wesentliche theatrale Ausdrucksmittel ihrer Theaterarbeit dar. Daneben steht freilich gleichberechtigt das Bilder-, Körper- und Klangtheater einzelner Gruppen, von *La Fura dels Baus*, *Els Joglars* und *La Cubana* bis zu *La Cuadra* und *La Zaranda*, sowie einer kleinen Gruppe von Autoren wie Carlos Marqueríe, Antonio Fernández Lera und vor allem Rodrigo García und Angélica Liddell. Während das Autoren- und Texttheater bisweilen den Kreis der alternativen Theaterszene verlassen und ein umfangreicheres Publikum erreichen kann, bleibt das avantgardistische, experimentelle Theater im Wesentlichen auf die alternative Szene oder auf den Auftritt bei internationalen Theaterfestivals beschränkt.

Unter den jüngeren Autoren ist es vor allem Ernesto Caballero und Juan Mayorga in den letzten Jahren gelungen, den Bereich der „salas alternativas“ zu überschreiten und mit einzelnen Produktionen und Inszenierungen selbst in die großen öffentlichen Madrider Theater zu gelangen. Beiden wurden bereits mehrere wichtige Theaterpreise verliehen. Juan Mayorga hat Ende 2007 gar eine öffentliche Konsakrierung als Dramatiker durch die Verleihung des Nationalen Theaterpreises erhalten. Beide Autoren haben heute in etwa die Stellung, die Alonso de Santos, Cabal und Sanchis Sinisterra in den 80er und die Belbel in den 90er Jahren innehatten.

Ernesto Caballero hat seine Ausbildung an der *Real Escuela Superior de Arte Dramático* in Madrid durchlaufen, an der er auch bis heute als Dozent tätig ist. Mittlerweile hat er neben zahlreichen Inszenierungen klassischer und zeitgenössischer Autoren ein eigenständiges Werk von etwa 30 Theaterstücken aufzuweisen, die zum großen Teil veröffentlicht und aufgeführt wurden. Während er in den 1980er und 1990er Jahren einer der beliebtesten Autoren der alternativen Theaterszene war, hat er es in den ersten Jahren des 21. Jahrhunderts geschafft, mit mehreren Inszenierungen und Eigenproduktionen auf den privaten und öffentlichen Bühnen Madrids gespielt zu werden. Caballeros Theater beruht auf einer realistischen Ästhetik, die er stets durch experimentelle Raum- und Zeitkonzepte sowie durch sprachliche Experimente und durch das Spiel mit mehreren Fiktionsebenen aufzubrechen versucht. Seine Themen sind gesellschaftlicher wie existentieller Natur, wobei sich beide Bereiche oft nicht voneinander trennen lassen. Eines der gelungensten Beispiele hierfür ist das im November 1992 erstmals aufgeführte und seitdem mehrfach neu inszenierte und auch in Deutschland (*Aufgefahren*, Stadttheater Gießen 2003) gespielte Stück *Auto*, das eine profane Variante der typisch spanischen Gattung des barocken *auto sacramental*, des Fronleichnamsspiels, darstellt und die Problematik menschlicher Verstrickung in Schuld und Sühne modelliert. Es evoziert dabei freilich mindestens so sehr die Erinnerung an Sartres *Geschlossene Gesellschaft* und

Becketts *Warten auf Godot* wie an Calderóns Fronleichnamsspiele. In einem Ausschnitt aus dem Sonntagsausflug einer Familie aus dem bürgerlichen Mittelstand, ihrer Begegnung mit zwei anderen Figuren und einem Autounfall, bei dem vier der Protagonisten ums Leben kommen, deckt der Autor Leere, Langeweile, Beziehungslosigkeit und Sinnverlust als Grundlage bürgerlicher Normalität auf. Mit seiner Poetik der Alltäglichkeit gibt er einen gekonnten Einblick in die Befindlichkeit der zeitgenössischen Madrider Gesellschaft. In den ersten Jahren des 21. Jahrhunderts ist bei Caballero eine wachsende Tendenz zu gesellschaftskritischem und politischem Engagement zu beobachten. In *Santiago (de Cuba) ... y cierra España*, das 1999 im *Teatro de la Abadía* aufgeführt wurde, unterzieht er spanische Kolonialgeschichte und spanischen Imperialismus einer esperpentischen Kritik. In dem 2002 im *Teatro Galileo* aufgeführten Drama *Tierra de por medio* wagt er sich im Stil eines spannenden Kriminalstücks an das ebenso aktuelle wie heikle Thema politischer Korruption im Bereich von Bodenspekulation, Wohnungsbau und Schwarzarbeit. Dass das Stück keinen Zugang zu einer der großen öffentlichen Bühnen fand, führt Fernando Doménech Rico auf die enge Verflechtung von Theater und öffentlicher Verwaltung in Spanien zurück (in: Romera Castillo 2006: 512).

In *Sentido del deber* (EA 2005) verlegt Caballero die Gattung des Calderón'schen Ehrendramas in das aktuelle Milieu einer Kaserne der *Guardia Civil* und zeichnet eindrucksvoll die machistischen Strukturen einer patriarchalischen Gesellschaft nach, aus denen in fast fatalistischer Weise Gewalt und Ehrenrache erwachsen. In alltäglichen Dialogen und mit sparsamsten sprachlichen Mitteln entsteht eine Welt, in der die Probleme der Geschlechterbeziehungen nie offen ausgesprochen werden, aber stets präsent sind und die Handlung unaufhaltsam auf ihr gewaltsames Ende zustrebt. *Sentido del deber* ist ein Stück, das zwischen Calderóns *El médico de su honra* und Valle-Incláns *Los cuernos de don Friolera* ein subtiles Gleichgewicht hält. Das gleiche Thema gestaltete der Autor 2002 in *Pepe el Romano* in Anlehnung an einen weiteren spanischen Klassiker zur Kritik patriarchalischer Gesellschaftsstruktur, an García Lorcas andalusisches Drama *La casa de Bernarda Alba*. Die Absurdität des Bürgerkriegs zeigt Caballero eindrucksvoll in seiner Adaptation von Danis Tanovićs bekanntem Film *No Man's Land* (2001), der in einem Schützengraben des bosnisch-serbischen Bürgerkriegs spielt und der in Caballeros Version unter dem Titel *Tierra de nadie* 2004 im Rahmen des Festivals Madrid-Sur und anschließend im Madrider Stadttheater *Teatro Español* aufgeführt wurde.

Die gleiche Tendenz zu gesellschaftspolitischem Engagement ist auch in Juan Mayorgas dramatischem Werk zu beobachten. Mayorga hat Mathematik und Philosophie studiert und über Walter Benjamin promoviert. Wie Caballero ist er als Dozent an der *Real Escuela Superior de Arte Dramático* tätig. Zusammen mit Guillermo

Heras, José Ramón Fernández, Luis Miguel González und Raúl Hernández gründete er das Theaterkollektiv *El Astillero*. Mayorga verfügt mittlerweile über ca. 20 abendfüllende Produktionen und ebenso viele Kurzdramen. Sein Theater kann durchaus als realistisches Ideentheater gekennzeichnet werden, wobei sich die Bandbreite seiner Dramaturgie zwischen poetischen und dokumentarischen, ernsten und satirischen sowie traditionellen und experimentellen Techniken bewegt. Eher außergewöhnlich für sein Werk ist der scharfe satirisch-parodistische Ton in dem 2003 aufgeführten Stück *Alejandro y Ana. Lo que España no pudo ver del banquete de la boda de la hija del Presidente*, in dem er nicht nur den ehemaligen Premierminister José María Aznar, sondern die gesamte politische Rechte aufs Korn nimmt. Mit Vorliebe betreibt der Autor Vergangenheitsbewältigung und eine kritische Revision der jüngsten Vergangenheit (*Siete hombres buenos*, 1990; *El jardín quemado*, 1998) oder der kolonialen Vergangenheit (*Primera noticia de la catástrofe*, 2007). In *Animales nocturnos* (2003) liefert er eine subtile sozialpsychologische Studie zum Problem der Immigration; in *Hamelin* (2005) nähert er sich in Anlehnung an das Märchen vom Rattenfänger von Hameln mit der epischen Technik des Dokumentardramas dem heiklen Phänomen der Päderastie.

Ethische, politische und gesellschaftliche Fragen stehen im Zentrum der Mehrheit seiner Stücke, so das konfliktive Verhältnis von Schriftsteller und Diktatur und die Zerstörung individueller Identität in dem psychologisch-politischen Duell zwischen Stalin und Bulgakov in *Cartas de amor a Stalin* (1999) oder der ungleiche Kampf eines Repräsentanten des Internationalen Roten Kreuzes und eines faschistischen KZ-Kommandanten in *Himmelweg (Camino del cielo)*, 2004). Mit besonderer Vorliebe lässt Mayorga Tiere in menschliche Rollen schlüpfen. In *Últimas palabras de Copito de Nieve* (2004) lässt er den in Spanien TV-bekannten weißen Gorilla "Schneewittchen" aus dem Barceloneser Zoo kurz vor seinem Ableben mit Montaigne über den Tod räsonieren. In *La tortuga de Darwin* (2008) berichtet Darwins bekannte Schildkröte von ihrer Flucht aus dessen Garten und ihrer langen Reise, die sie vom London des 19. Jahrhunderts durch ganz Europa führt und bis zum Fall der Berliner Mauer zum Augenzeugen aller wichtigen Ereignisse der neueren europäischen Geschichte macht. In *La paz perpetua* (2007) werden drei Hunde einem Auswahlverfahren zum Einsatz in einer antiterroristischen Eliteeinheit unterzogen, wobei der Schäferhund Emmanuel über Kants philosophischen Entwurf *Zum ewigen Frieden* räsoniert und Mayorgas Konzeption einer Ethik vertritt, in der Folter als Waffe gegen den Terrorismus auch zum Schutz unschuldiger Opfer ausgeschlossen wird. Mayorgas Stücke sind zum Teil sehr ideenlastig, doch ist ihm in einzelnen Werken wie dem Holocaust-Drama *Himmelweg* eine beeindruckende Mischung von ethischer Reflexion und metatheatralischem Spiel geglückt. Stärker noch als Ernesto

Caballero ist Juan Mayorga in den letzten Jahren der Sprung auf die großen öffentlichen Bühnen Madrids gelungen. Bei der Inszenierung von *La tortuga de Darwin* im Teatro de la Abadía im Februar 2008 führte Caballero Regie. Gemeinsam ist beiden Autoren ihre negative Sicht sowohl der Geschichte als auch der Gegenwart, was Darwins Schildkröte am Ende ihrer Reise dazu bringt, in Umkehrung der Evolutionstheorie ihres Meisters die Verwirklichung einer Theorie der "Involution" vorauszusagen, in der der Mensch wieder zum Tier mutiert.

Persönliche, gesellschaftliche und politische Gewalt ist auch das beherrschende Thema im dramatischen Werk von Rodrigo García und Angélica Liddell, mit dem Unterschied allerdings, dass in ihrem Theater diese Thematik in erster Linie über nicht-sprachliche Zeichen zum Ausdruck gebracht wird. García und Liddell sind exponierte Vertreter einer kleinen, in der Regel auf den alternativen Theaterbereich beschränkten Gruppe experimenteller, avantgardistischer Theatermacher, die in erster Linie mit dem Körper des Schauspielers, mit Bildern, choreographischen Bewegungen, akustischen Mitteln und multimedialem Einsatz arbeiten. Beide stehen für aggressives Theater, welches das Publikum aus seinen traditionellen Wahrnehmungsgewohnheiten reißen und schockartig mit einer neuen Sicht auf die Wirklichkeit konfrontieren möchte. Sie schaffen zugleich ein Theater der Fragmente und Leerstellen, die dem Zuschauer enorme Spielräume für eine Interpretation ermöglichen. García und Liddell erzählen keine logischen, zusammenhängenden Geschichten, vielmehr präsentieren sie fragmentarische theatrale Wirklichkeitskonstruktionen, die immer wieder zerstört, in Frage gestellt und durch neue Varianten oder gegensätzliche Aussagen dekonstruiert werden. Auch wenn beide Autoren in ihren Werken den Akzent stärker auf den Wahrnehmungsvorgang als auf die Bedeutungskonstruktion legen (Hartwig 2001, 2005; Hartwig / Pörtl 2003: 61-71), bleibt die Grundthematik ihrer Produktionen unübersehbar. Nicht nur ist eine Tendenz zur Zerstörung von Konventionen, zur Provokation, zur *political incorrectness* erkennbar, sondern es kristallisieren sich stets die gleichen Schlüsselthemen heraus: der Gegensatz von Konsumgesellschaft und Armut (vor allem bei García), menschliche Monstrosität (vor allem bei Liddell), soziale Ungerechtigkeit und vor allem und immer wieder persönliche und gesellschaftliche Gewalt.

Dabei ist auch bei diesen beiden Autoren in den letzten Jahren eine zunehmende Repolitisierung erkennbar. Während in Garcías Stück *Matando horas* (2000) noch Themen wie Identitätsverlust und Identitätssuche im Vordergrund stehen, sind es in den beiden unabhängigen Monologen *Borges* und *Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta* ("Borges + Goya"), die erstmals 2004 gemeinsam aufgeführt wurden, politischer Opportunismus und Gewalttätigkeit. Während in Liddells zu Beginn unseres Jahrhunderts entstandenem *Tríptico de la*

aflicción (*El matrimonio Palavrakis, Once upon a Time in West Asphixia, Hysterica Passio*) die Monstrosität der Familie im Zentrum steht, stellen die in den letzten Jahren aufgeführten und 2007 unter dem Titel *Trilogía de actos de resistencia contra la muerte* erschienenen Stücke (*Y los peces salieron a combatir contra los hombres, Y como no se pudo: Blancanieves* und *El año de Ricardo*) eine aggressive Anklage gegen soziale Ungerechtigkeit und politische Gewalt in einer globalisierten Welt dar. Liddell versteht ihr politisches Theater dabei als “acto de resistencia civil”, wie sie es in einem Interview mit Susanne Hartwig formulierte (in: Floeck / Fritz / García Martínez 2008). Bei García wird Goya zur Inkarnation provozierender Darstellung menschlicher Gewalttätigkeit. Seiner *Goya*-Produktion stellt der Autor eine Videoinstallation voraus, in der das Thema von Goyas berühmtem schwarzen Gemälde *Duelo a garrotazos* in immer neuen Variationen modelliert wird: mehrere Personen, die sich mit Schaufeln und Harken bis zur Hüfte in den Boden eingraben und mit Baseballschlägern aufeinander einprügeln und groteske Luftgefechte ausführen. Wenn das Theater wie jedes kulturelle Produkt Ausdruck der Zeit seiner Entstehung ist, dann zeigt das spanische Gegenwartstheater in allen seinen Varianten, dass sich die Welt zu Beginn des 21. Jahrhunderts erheblich verdüstert hat.

Literaturverzeichnis

- Aznar Soler, Manuel (2006): “Teatro, política y memoria en *El jardín quemado*, de Juan Mayorga”. In: *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 31/2, S. 79-118.
- Bauer-Funke, Cerstin (2007): *Die Generación Realista. Studien zur Poetik des Oppositionstheaters während der Franco-Diktatur*. Frankfurt am Main.
- Colin-Otto, Nicole (2004): “Über die ökonomischen Voraussetzungen künstlerischer Autonomie. Französisches und deutsches Theater – ein Strukturvergleich”. In: *Lendemains*, 116, S. 93-122.
- Floeck, Wilfried (Hg.) (1990): *Spanisches Theater im 20. Jahrhundert*. Tübingen.
- (1997): *Spanisches Gegenwartstheater I. Eine Einführung*. Tübingen.
- (1999): “Historia, posmodernidad e interculturalidad en la *Trilogía americana* de José Sanchis Sinisterra”. In: *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 24, S. 493-532.
- (2000): “¡¡¡Tierraaa aaa laaa vista!!!: Manuel Martínez Mediero und die parodistische Dekonstruktion des Conquista-Diskurses”. In: *Études Romanes*, 16, S. 91-108.
- (2002a): “Das Theater auf der Iberischen Halbinsel zwischen Postmoderne und Engagement”. In: *Grenzgänge*, 9, S. 6-31.
- (2002b): “Theater und Erinnerungskultur der jüngsten Vergangenheit. Historische Rekonstruktion und Identitätssuche in *Trilogía de la Juventud I*”. In: Amend-Söchting, Anne, u.a. (Hgg.): *Das Schöne im Wirklichen – Das Wirkliche im Schönen. Festschrift für Dietmar Rieger zum 60. Geburtstag*, Heidelberg, S. 333-346.

- (2003a): *Estudios críticos sobre el teatro español del siglo XX*, hrsg. von Hartmut Stenzel und Herbert Fritz. Tübingen.
- (2003b): "Die Rezeption des spanischen Theaters des 20. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum". In: Perl, Matthias / Pöckl, Wolfgang (Hgg.): "*Die ganze Welt ist Bühne*": *Festschrift für Klaus Pörtl zum 65. Geburtstag*. Frankfurt am Main, S. 245-266.
- (2004): "El teatro actual en España y Portugal en el contexto de la postmodernidad". In: *Iberoamericana*, 14, S. 47-67.
- (2008): *Estudios sobre teatro español, mexicano y portugués contemporáneo*. Hildesheim.
- Floeck, Wilfried / Fritz, Herbert / García Martínez, Ana (Hgg.) (2008): *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*. Hildesheim.
- Floeck, Wilfried / Vilches de Frutos, María Francisca (Hgg.) (2004): *Teatro y Sociedad en la España actual*. Frankfurt am Main.
- Fritz, Herbert (1996): *Der Traum im spanischen Gegenwartsdrama. Formen und Funktionen*. Frankfurt am Main.
- Fritz, Herbert / Pörtl, Klaus (Hgg.) (2000): *Teatro contemporáneo español franquista. Autores y tendencias*. Berlin.
- (2002): *Teatro contemporáneo español franquista II. Autores y tendencias*. Berlin.
- Gabriele, John P. / Leonard, Candyce (2000): *Teatro de la España democrática: los noventa*. Madrid.
- Garnier, Emmanuelle (Hg.) (2007): *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines*. Carnières-Morlanwelz.
- Halsey, Martha T. / Zatlin, Phyllis (Hgg.) (1999): *Entre actos: diálogos sobre teatro español entre siglos*. University Park, PA.
- Hartwig, Susanne (2001): "Permitirle a la historia ser otra: El teatro del español Rodrigo García". In: *Forum Modernes Theater*, 16, S. 42-58.
- (2004): "Descentralización visual: la escena fragmentada del teatro español contemporáneo". In: *Bulletin of Hispanic Studies*, 81, S. 59-69.
- (2005): *Chaos und System. Studien zum spanischen Gegenwartstheater*. Frankfurt am Main.
- Hartwig, Susanne / Pörtl, Klaus (Hgg.) (2003): *Identidad en el teatro español e hispanoamericano contemporáneo*. Frankfurt am Main.
- Huerta Calvo, Javier (Hg.) (2003): *Historia del teatro español. II: Del siglo XVIII a la época actual*. Madrid.
- Hüttmann, Andrea (2001): *Die Ästhetik der Geschichte. Das zeitgenössische historische Drama Spaniens im Spannungsfeld zwischen Sinn und Spiel*. Tübingen.
- Jensen, Kristina (2007): *Formen des epischierenden Metadramas. Ausgewählte Dramentexte José Sanchis Sinisterras und anderer spanischer Gegenwartsdramatiker*. Frankfurt am Main.
- Oliva, César (2002): *Teatro español del siglo XX*. Madrid.
- (Hg.) (2002): *El teatro español ante el siglo XXI*. Madrid.
- Ragué-Arias, María-José (1996): *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*. Barcelona.

- Resino, Carmen (2007): "Reflexiones sobre mi creación teatral". In: *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 32/2, S. 161-180.
- Romera Castillo, José (Hg.) (2003): *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid.
- (2005): *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*. Madrid.
- (2006): *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid.
- Zaza, Wendy-Llyn (2007): *Mujer, historia y sociedad: la dramaturgia española contemporánea de autoría femenina*. Kassel.